

「水彩画家」論

——小説家への道——

小 仲 信 孝

島崎藤村の『緑葉集』（明41・1「緑蔭叢書」第二編）について、最初のすぐれた読みを示したのは有島生馬であった。生馬はその鋭い洞察力で、従来にない「妖妬」の文学¹という斬新な視点をうち立てたのである。『緑葉集』の隠れた主題を「妖妬」に求めた生馬の説解は卓抜であって、この説を受けた吉田精一氏が『旧主人』から『水彩画家』に至り、更に『家畜』を加へて

の共通の主題は、「妖妬」を更に広めて愛慾もしくは性的本能といふ人間の自然性といふこともできる²と一歩進めた見解を示すに至って、『緑葉集』の評価はほぼ定まったといっている。『旧主人』『蘆草腹』の〈双児〉³をはじめ、「爺」などの作品は、たしかに姦通・荒淫・不義・乱倫を題材とし、藤村は情慾に翻弄される人間の姿を繰り返し描いている。そこに潜む人間内部の凄じい自然の力はまた、藤村自身の内奥にうごめく、いわゆる〈心猿〉の

存在とも深く関わってくるものであった。そしてさらにつきつめてゆけば、諸家の説く藤村の暗い部分、すなわち島崎家の呪われた血の縁にゆきあたるであろう。その意味で「妖妬」あるいは、人間本能ともいふべき「愛慾」にこの短篇集の共通の主題を求めることはできよう。

だが、それでは一種の決定論に終わってしまう。本稿では『緑葉集』の別の一面に照明を当ててみたい。一口に妖妬といっても、その表われ方は様ではない。小諸時代の作品でも、明治三十五年から三十六年にかけての「旧主人」「蘆草腹」「爺」と、それ以後の作品ではかなりの相違がある。中でも「破戒」執筆開始の直前に発表された「水彩画家」は、妖妬という観点だけでは論じ切れない要素を多分にもっているのである。そこにこの作品の特異な性格があるといえるのだが、その前に藤村が、それぞれの作品で妖妬をどのように扱っているかを見なければならぬ。

自分の第四詩集を出した頃、わたしはもつと事物を正しく

見ることを学ぼうと思ひ立つた。この心からの要求はかなりはげしかったので、そのためにわたしは三年近くも黙して暮すやうになり、いつ始めるともなくこんなスケッチを始め、これを手帳に書きつけることを自分の日課のやうにした。

『千曲川のスケッチ』奥書

後年、藤村はこのように小諸時代を回顧している。ここで注目したいのは最初の一文である。「事物を正しく見る」とは、裏を返せば自分を正確に見ることにほかならない。外界の対象物を正確に把握しようと一心に凝視すれば、結果として対象物に反映された自分自身のある像が見えてくる作用があることはいうまでもない。虚像にしる実像にしる、それは観察者の心的な事実を投影しているに違いない。つまり「事物を正しく見る」作業は自己を対象化することに通じていたのである。こうした自己対象化の試みは、藤村の言葉に直していえば「単純なる情感の世界をぬけいで、更に深き自然の懷に飛躍」することと虚心に帰ることに当たろう。『落梅集』の「雲」の精緻な観察、労働への熱い視線などはその一つの成果といえよう。藤村は自然の事象を媒介として、自己の内面をこそ凝視していたのである。「昨日またかくてありけり／今日もまたかくてありなむ／この命なにを齟齬／明日をのみ思ひわづらふ」(『千曲川旅情のうた』)——『若菜集』を青春の記念として編み終えたときから、藤村は自ら仮構の青春の終焉を語り続けていたが、壮年の藤村は明日は明日は……という発想から現在を重視する発想に転換する。藤村のいうヘスタデイとは、現在に立ち戻って存在を根本から問い直し、自己のあり様を検索

することを意味していたはずである。

そうした自己対象化の試みの結果であろう、この時期の作品においては、「単純なる情感の世界」に属する嫉妬はほとんど相対化されている。たとえば「薬草履」。妻のかつての過ちを知った源の嫉妬の感情は、若駒のより大きな自然性としての性と対置されることによって卑小なものとし、浄化されてしまうのだ。「旧主人」では密通された老主人の激しい怒りが、結末の場面で一転して戯画と化する。また、軽妙な語り口の「爺」にしても、一人の多情な女のもたらす深刻な事態が、むしろ人間の自然な営みとして肯定され、哄笑を誘う。

ところが、「水彩画家」はいささか事情が異っている。主人公伝吉の妻への嫉妬は、そのような相対化の方向へ直截に向わないのだ。嫉妬の念を端緒として作品の世界はより混沌の度を加えてゆくといった方がよい。この当時藤村は、人間本能としての愛慾の実体を正視し、その存在を肯定することで、(へん猿)の跳梁に怯える窮屈な性の観念から解放されようとしていたはずではなかったか。一端は相対化された嫉妬が、なぜ「水彩画家」に限って相対化されないのか。

自伝的小説『家』上巻を見ればわかるように、「水彩画家」に描かれた家庭の波瀾は藤村自身のものであった。モデル問題を惹起したりもしたが、その中身はほとんど小諸時代の実生活に取材していたのである。してみれば、たとえ表向き他人の家庭をモデルにしても、題材があまりに身近すぎたのかもしれない。そのため、いつのまにか主人公伝吉に感情移入しすぎ、対象との

距離感覚を喪失したのであろうか。おそろくそうではあるまい。

この作品の主旋律は、妻に対する嫉妬を契機として顕在化する伝吉の主情的な内的苦悩にあって、いわゆる嫉妬それ自体は表層の現象にすぎないのだ。そして藤村の関心はもっぱら夫婦間のものつれから生じた伝吉の画家としての苦悩に移ってゆく。むろん嫉妬も重要な一要素には違いないが、問題はそれと複雑に絡み合つて、伝吉の内的苦悩をより混沌とさせるものにある。それは、藤村自身が芸術家として生きてゆくことの本質ともおそろく無縁ではない。それがために嫉妬をも容易に相対化し得なかつたのではなからうか。

作品の深層に潜み、「水彩画家」の世界を深い混沌に導く真因は何だったのか。それを探ることが本稿の主眼である。

二

一年にわたる欧米巡礼の旅を終えた「水彩画家」鷹野伝吉が故郷の駅に降り立つところから小説は書き起こされる。

汽車は小諸の入口に停つた。停車場の埒の外に、親戚、故旧、乃至縁故もゆかりも無いもの迄、群り集つて、互に顔を見合せたり、祭礼のやうに雀躍りしたり、訳もなく喜んだりして、いづれも斯の帰朝の客を迎へて来て居た。意外なのは斯の歓迎。出立の際には、奈何だ。見送りに来て呉れたものも無ければ、別離の言葉を掛けて呉れたものも無かつた。画家風情と言へば乞食も同様に軽蔑して、碌々振向いても見なかつた薄情者迄、今は「先生」の尊称を奉る為に、この故郷

の入口に群を成して居る。

「鷹野君——万歳。」

それはいかにも洋行を終えた新帰朝者を迎えるに適しい光景であつた。故郷の様相が一変している。すくなくとも伝吉にはそう見えたはずである。周囲の人間の自分を見る目が違ふのだ。洋行以前には一介の貧乏画家と誰も顧みようともしなかつたものが、今は郷土の誉れと称える様変りは驚くべきものがあつた。この晴がましい視線と仰々しい歓迎ぶりに戸惑いつつも、伝吉が「凱旋して帰る將軍の意気と満足、譬へば其意気と満足をを男らしい口唇に湛え」ていたのも無理はなからう。何もかもが以前の生涯に比べて夢のようだったのである。

「新しい生涯は開けた」——とひとり伝吉は洋々たる前途を夢見、「漠然とした幸福な空想」に酔う。

過去を考へると、自分の境遇は悲惨で、貧しい寂しい月日を送つて居た為に、伸したいと思う羽も伸すことが出来なかつた。新しい家庭、新しい交際、新しい製作——何といふ美しい思想だらう。現世の歓楽の香を放肆に嗅ぐ時は、今到着した。

だが、実をいえば「水彩画家」は伝吉の功名譚ではない。伝吉の想い描く功名の夢が次々と崩壊してゆく挫折の物語である。故郷の現実によつてしたたかに裏切られ、思いもよらぬ出来事に会つて、伝吉が夢想していた「未来」の幸福の図はやがて見果てぬ夢——むなしい「昼の幻影」と化してゆく。と同時に、芸術とはおよそ無縁な日常の煩瑣な世界に投げ込まれ、いやというほど画

けない画家の悲哀を味わねばならない。そしてそのときはじめて、伝吉は自分にとっての芸術の意味を思い知ることになるのだが……。

※

伝吉の挫折の第一は「諂讀者」たちの、手のひらを返したような豹変であったが、それにもまして痛切な、そして決定的な打撃を与えたのは妻お初の背信行為であったといわねばならない。お初と直衛との隔れた交流を知ったときから伝吉の「前途」はにわかには翳り出し、それと共に作品の世界も暗転して、苦悩する伝吉の姿が次第に浮び上ってくる。伝吉の彷徨のはじまりである。

不図したことから、「絶望の初子」より、恋しき直衛さまへ」と認めた手紙を発見した伝吉の驚きはひと通りではなかった。彼は「愕然」というよりただ「茫然」とする。

あゝ、「絶望の初子」——どんなに鋭い刃となつて、この言葉が伝吉の胸の急処を刺貫いたらう。激昂と疑心とで、直衛の手紙まで搜出して読んで見る。実に、其は涙で書いた至情——狼りがましいことは一点もない。そのなかには、現世の苦痛と青年の悲哀とが唯偽りも飾りもなく書きあらはしてあつた。噫、二人は世に憐むべきものであらう——しかし、しかし、さうは嫉妬が許さない。

「水彩画家」の主題を「嫉妬」に求める見解は、おそらくこうした部分に起因するのであらう。この事件のあらましは藤村の実生活上の事実と照合することはすでに述べたが、妻冬子と飯田末

太郎の交流を知ったときの藤村の驚き、心の動揺も伝吉と同様に激しかっただろうことは想像に難くない。その感情の昂まりがこの作品を生んだと見ることもできよう。が、いま嫉妬の感情の有無が問題なのではない。この作品が当時の藤村の心情を伝えているとすれば、その後の対処の方法をこそ問題にしなければならぬのだ。思いがけずもたらされた夫婦間の危機に直面した伝吉の心情と行動からは、ほかならぬ藤村の意外な心の真実が窺えるのである。

伝吉の対処の方法は、直衛に宛てた次の手紙の一節に端的に示されている。悶々とした日々を送りながら、事態を解決すべく考えあぐねた末の結論であつた。

君と、お初と、生と——三人の関係は決して軽きことゝも思はれず候。世間幾多の青年の中には、君と同じき境遇に苦むの人も沢ならん。新しき家庭を作りて始めて結婚の生涯を履むものゝ中には、あるひは又た生と同じき疑問に迷ふ人も多からん。噫、悩めるは君のみか、こゝに悩める生ありとも思ひ浮べたまへ。斯の謎の解くると解けざるとは、実に三人の生死にもかゝることを思ひ知りたまへ。(略)三人の新しき交際——これぞ生が君に書き送る最後の願なれば、今後家庭の友として喜んで君を迎へんと思ひ立ち候。お初の靈魂は君のものに候。お初の肉身は生のものに候。君は昔のごとく不幸なる女を捨てたまふなかれ、生は君にかはりて長くお初を後見む。

実生活の場でも藤村がこれと同じ内容の手紙を書いたか知る術

もないが、小説的眞実にせよ、ここには至情あふれる文面とは眞腹な非情性が底流していることに注意したい。いま伝吉夫婦は結婚以来最大の危機に瀕している。精神的に離れてしまった妻をどうするか、それはまさに「生死にもかゝる」問題である。夫婦の絆を結び直すことは可能か、可能だとしたらその手段は、それが最大の関心事であるといえよう。それにしては伝吉の態度はいささか異様ではあるまいか。手紙を書く以前に事の眞偽を詰問したり、妻の本心を質そうとしたわけではない。ただひとり悶々と思ひ悩んだだけである。それは多分に性格的なものからくるとしても、手紙の内容そのものがすでに常軌を逸している。きっぱりと「離縁」するといふのでなく、かといって妻の非を諫めた上で夫婦の再生の道を探ろうというでもないのだ。「お初の靈魂は君のものに候。お初の肉身は生のものに候」——伝吉の主張は、要するにこれである。「二人の性命を救」ふためといいながら、これはど身勝手な論法もなからう。いわば妻を生殺しにしようとしているのである。精神と肉体を分離することで、強引にというよりも功妙に事態の収拾を企る伝吉に暖かさへの志向はなく、妻への懲罰の意味が含まれているにしても、苛酷の度が過ぎはしないか。すくなくとも、夫婦の不可欠の要件である精神的絆を回復する可能性は、一切無視されているといえよう。にもかかわらず藤村はそれを「同じ夫婦の第二の結婚」と表現するのだが、果してこのような「靈魂」の触れ合ひ結婚の形態が可能であらうか。

可能だとしても、それは妻にとっては精神の地獄を意味していたであらう。しかも実際、これ以後ぬくもりのない荒涼とした夫婦

の光景が繰りひろげられているのだ。

この手紙の文脈から読み取れるものは、妻に対する苛酷なまでの非情性以外の何物でもない。

ところでいま、伝吉の（すなわち藤村の）こうした冷淡な態度を非難してみてもはじまらない。お初への仕打ちが一時の愛憎によるものとも思われぬ。重要なのは、伝吉の胸奥に潜在する薄情さ、非情さの根源がどこにあったか、ということだ。それがこの作品を解く鍵でもある。

伝吉にとって本来、家庭と芸術は等価ではなかった。力点はほとんど芸術にあったのである。たとえば、お初と直衛の噂を耳にしたときでも、「お初さへ私を頼りにして、神妙につとめて呉れるなら、直衛さんのことなぞ深く咎める必要は無い。彼人は恋、私は事業さ——」と一向に頓着していない。妻のことなど意識の範疇になかったのだ。しかも嫉妬から生じた感情的なしこりでさえ、事件から一年も経てば跡形もなく解消している。

一旦の出来事から家庭の光景は変りはてた。直衛も今では自分の行為を恥ぢて、ばつたり文通をしなくなつたし、お初も懺悔の涙を吞んで、穴へも入りたいと身を責めて居る。伝吉とても怒は解けた。怒が解けると同時に、妻を信ずる心も消失したのである。あゝ、妻といへども頼むには足りない。斯うなると家庭は意味の無い住処で、旅の宿屋と何の変りが無い。妻は食物を調理したり、衣服を洗濯したりして呉れる迄の主婦。夫は其を食つて、着て、毎日孤独を友とする旅の客。

伝吉の心はますます妻から離れてゆくばかりで、要するに、家庭に対しては愛着どころか執着さえもないのである。

一方、芸術に対する執着には凄じいものがあつた。留守中の妻の苦勞も顧みず洋行したことがすでにそうであるが、右の引用文に続く次の一節は重要である。

新しい製作の希望も又た伝吉を欺いた。(略)観のやうな東京の批評家の嘲笑、陽に苦心の作と賞めて陰に幽霊絵と詆る美術家仲間の無情、作品を買ふ人はおろか注意して見て呉れる人すら鮮い世間の冷淡——そんなこんなが一緒になつて、精神を刺激して、静息ませない。噫、同情の無いためには、幾人の美術家が涙を呑んで、世に知られずに葬り去られたらう。孤独はたしかに人を殺す。剛健な氣象の伝吉とはいひ乍ら、この寂寥には堪えられなかつた。(傍点引用者)

伝吉の「寂寥」は、芸術家としての生命を絶たれかけていることに胚胎している。そして、家庭においては「孤独を友とする」伝吉も、「この寂寥には堪えられなかつた」という。これは多分偽らざる本心であらう。つまり、画家として生きる意味を喪失することだけが真の「寂寥」であり、他のすべては比較の対象にもならぬ些事にすぎなかつたのである。逆にいえば、それだけ芸術は伝吉にとってかけがえのない唯一の拠り所だったということである。

こうした伝吉の生の論理は、清乃との交際について語る言葉からも理解できる。清乃との関係を問われたとき、伝吉は母親に次のように説明する。

女房は女房です。友達は友達です。吾儕の交際は、決してそんな世間で言ふやうな、汚い交際ぢやありません。清乃といふ人は、なか／＼確乎とした、高尚な思想のある、男らしい女で、反つて此方が恥かしいと思ふ位なんです。彼人が私の事業に対しては、奈何に同情を表して、慰めたり、励したりして呉れたか。そりやあ解りもしないくせに、解つたやうな顔をする人は幾多もある。真個に私を知つて、私の絵を觀て呉れる人は——彼女です。云はゞ吾儕は知己なんで、男だの、女だの、そんなことは最早忘れて交際つてゐる。

これはいいのがれや詭弁ではなく、伝吉は芸術のこと以外はほとんど眼中にない、というより芸術Ⅱ「事業」という視野でしかものを見れなくなつてゐるのである。世間や妻の目も憚らず清乃に惹かれるのも、男女の關係を越えて、芸術に志すもののみが知り得る「懊惱む靈魂の深い呼吸」を理解し合えたからであらう。「芸術上の談話になると伝吉はもう夢中になつて、一切外の事を忘れて了ふ」——こと芸術に関しては、伝吉の心はかたくなではあるが、またすぐれて純粹だったともいへよう。このように他者から見れば一種の強弁を用いてさえ自分を擁護するのも、伝吉が善良で平凡な夫であり父である前に、すべてを賭して「製作」に身を捧げる一個の《水彩画家》でなければならなかつたからにはかならない。そこに家庭に対しては冷淡、非情であり得た真の理由があつたのだ。こうした伝吉の苛烈な生き様はまた、ほかでもない藤村の、「冬の夜なぞはよく家の柱の凍り裂ける音を聞き乍ら、この書のうちにある物語の多くを書いた」(『綠葉集』序)と

いう黙々と刻苦する姿を想起させないだろうか。

それはともかく、この清乃との交際が伝吉に新たな問題を投げかけることになる。「事業」のみに生きようとする伝吉と、それを容認し得ない家族のものたちの意識の落差はとうてい埋められなかったのだ。

噫、噫、斯うして齟齬して——何になる？ 奈何に一つの事業の為に苦しまうが、誰もそんなことは知らないで、自分は画いた作品と一緒に土の中に埋れて了ふ。

家庭か、芸術か。意のままにできぬ自分を嘆きつつ、伝吉は家庭と芸術のジレンマに懊悩しなければならなかった。

三

「水彩画家」において藤村は、家庭か芸術かという難題に逢着している。ところで、芸術家はいかなる生涯を送るべきかという疑問は、藤村には早くから兆していたのである。明治三十一年五月二十三日の『読売新聞』に掲載された「七曜のすざび」の一篇「火曜日の新茶」には、この問題が先取りされているといっている。中島国彦氏もいうように、それは藤村にとって年来の命題だったのだ。三十一年といえは、むろん結婚前である。従って、この時点ではそれほど切実感はなく、やや観念的な面もあるが、「水彩画家」の抜き差しならぬ問題の前兆として注目に価する。

さて、「火曜日の新茶」は芸術をめぐる架空の論争形式をとっている。発端は芸術家の生涯のあり方にあって、さらに「美術家は娶れるが幸か、娶らざるが不幸か」という実際的な疑問に論争

の焦点が移ってゆく。急進派の「年下なる友」は結婚に対して懐疑的である。

さなきだに世のはだし多くして破り捨つべきことの多かるに、更に身は忙がしく、心はあわただしく、生活のためには興なき製作にも随ひ、昼夜心を静境に遊ばしむるの余裕もなきに至らば、自然境界もおもしろからず、画筆を投じて自らおのれの天賦を疑ふの苦境に沈み、楽しまざれば画才のびず、画才のびざれば抱懐も亦た尽さず、鬱々として家庭の不幸を嘆くにいたるべきなり。こゝろなき評家は直ちにこれを鞭ちて、かれ死せりと罵るべし。彼は死したるか。彼が活火は尽きたるか。

説かれているところはまさしく「水彩画家」の状況そのものであり、伝吉の苦悩の核心を的確にいい当てているといえよう。特異な事件によって問題が表面化したという事情はあるが、伝吉の場合も基本的に不幸が妻帯に起因していることは言を俟たない。これに対して稳健派の「年上なる友」はむしろ肯定的である。

「病める時にも慰むるの妻なく、悩める時にも微笑むの子なく、法師にひとしきほどの寂しき生涯を送らば、快樂といふものいづくにかあるべき」と結婚の現実的側面を説く。そして「幸福なる家庭を楽しみ、望むほどの製作に随ひ、平和なる生涯を送るに勝ることあらんや」と結論している。

これによれば、道は二つしかない。「精神の自由を慕ひて世の檣となるを甘ぜ」ぬ芸術本位の立場をとれば、孤独のうちにもあくまで理想を追い求める「轡軻窮愁の生涯」を送るべきだし、一

方、家庭を持つことの實際的効用を認めれば、芸術家としての大成を多少犠牲にしても、与えられた状況に自足する「安らかなる道」をゆくべきである。そのどちらにつくか、いずれにしても容易に判断のつきかねる選択に違いない。事実、ここでは藤村自身もその明確な判断を示してはいないのである。

しかも厄介なことは、後者をとった場合でも、やがてさらに困難な問題に巻き込まれるだろう、ということだ。藤村は「美術の神は妬みの神たりとかや。彼等は一芸のために執着の心深くして、おのれの生命すらも犠牲となすことを厭はず、なんぞ況んや一時の幸福をや、平和をや」ともいつている。芸術の美神は嫉妬深く、必ず何らかの犠牲を要求する。いわば現世の幸福を代償にしなければ、芸術の栄光は手中にできない。そしておよそ芸術家であれば、芸術家として真の大成を願うのであれば、この美神の呪縛から逃れられないのだ。ひとたび現世の幸福に安んじたとしても、眠っていた美神すなわち、芸術家たらんとする内的な欲求が再び目を覚さないとも限らない。そのとき美神の反逆にどう抗するか。おそらく、安息を捨て美神に身を任ねるか、あるいは芸術の大成を自ら断念するしかない。しかし同時に、それは芸術家としての敗北でもある。

芸術と実生活の二律背反——「水彩画家」の伝吉の苦悩の根源はここにあった。伝吉の場合すでに家庭的な安らぎ、すなわち現世の幸福はほとんど犠牲にしていたといっているが、すべてを美神に託す、いわば最後の決断を迷っていたのである。妻子がある以上、芸術に生きることが周囲のものたちをも巻き添えにし、家

庭そのものの無残な崩壊をも招きかねない。伝吉が逡巡するのもそこであった。

噫、惨苦、惨苦——美術家の生涯は皆な斯うしたものだ。考へて見りや、乃公も狂さ。亭主は画室にばかり引籠んで製作する、女房は女房で、子供の保姆ばかりさせられる——是が普通の女であつて見れば堪へたものぢや無い。斯なに醜態して、家のことも、女房のことも顧みないで、画をかいとこゝろで何になる——誰も見て呉れるものは無い。何故、そんなら画く？ はムムムお前が足りないのでは無い、乃公が狂なんだ。

伝吉はこう自嘲するしかない。「何故、そんなら画く？」——この問いに明確に答える術を知らない伝吉、自分を「狂」と評するしかない伝吉……。清乃との交際をめぐる応酬で、世間が世間が、と「理窟に適わ」ぬ論理を楯に取る母親の理不尽さを衡いた伝吉ではあったが、彼の「画く」という行為はまた、いやそれ以上に理不尽なものだったのである。だが、思えば芸術とは本来そうした不合理の上にしか成り立たない。

余人の理解の及ばぬ魔性の情念、理性の把握をはるかに超えた不可知なる力——それが芸術に志すものの内部に潜む美神の実体ではなからうか。定義したり説明し切ろうと望むことのできないものであればこそ、伝吉も自らを狂気に擬えるしかなかったのである。「水彩画家」という小説を深い混沌に導いたものは、伝吉が画家である、そのこと自体であったといわねばならない。

こうしてみると、藤村は結婚以前の「火曜日の新茶」を書いた

時点では想定し得なかった困難な事態に陥っていることがわかる。芸術か、家庭か。このとき藤村は、小説家として生きてゆくことの本质に関わる、ただならぬ問題に逢着していたといえよう。「水彩画家」一篇は、そうした藤村の、呻吟にも似た自己表白にはかならない。

四

足掛け七年に及ぶ小諸時代、藤村が一介の田舎教師の生活に自足していたわけではなかったことはいうまでもなからう。自分を問う直す契機となった「ヘスタデイ」が、詩人から小説家への転生を期す藤村の、将来に向けた周到な用意でもあったことは周知のとおりである。明治三十四年頃からは田山花袋との交信の中で、しきりに西欧文芸作品に関心を示してもいた。「あゝあゝ小諸の風景は今や大兄に捨てられたる寡婦と相成り候」(明34・1・21 三宅克己宛)、「この地は山家のことなれば、都の空のみ羨望罷在り候」(同3・4 与謝野鉄幹宛)などの友に宛てた書簡に見られる孤独感も、従って文学的刺激の少ない山国にひとり端座する藤村の、人に遅れまいとする心の裏返しと見ることができ。友人との交流もままならぬ遠隔の地にあって、藤村の芸術への意欲は、むしろますます高まっていたといふべきであらう。

その小説家への転生を夢見る藤村の前に現出したのが、「水彩画家」の問題であった。八月後の明治三十七年九月、『破戒』に着手していた藤村は、『合本藤村詩集』の序で自ら小説家の誕生を宣言することになるが、それまでにどのような心の葛藤があ

ったのか、『緑葉集』と『破戒』の相関関係を知る上でも重要である。

伝吉の苦悩は家庭か芸術かのジレンマにあって、それは前作「老嬢」では、世間の無理解に苦しむ瓜生夏子の結婚か「事業」という問題として、形を変えて取り上げられていた。その意味で両者は同質の構造をもっており、「旧主人」と「藁草履」同様「双児」と称してもいいのだが、両者の相違は、「水彩画家」においては問題解決の緒が示されていることである。

伝吉は煩悶の果てに「破壊の思想」にたどり着く。つまり家庭の「解散」である。ここでもかつてのように「離縁」でなく「解散」といっているのは、妻を離縁する正当な理由が何一つなく、伝吉の決意が彼自身の一方的な事情によるものだからだろう。この点からも小説の主眼が妻との確執から「水彩画家」伝吉の究めて個人的な、ある意味ではわがままな問題に移行していることが判る。だとしても伝吉のいう「破壊の思想」は、芸術家の見えざる自由の体現を希求する、それ自体純粹な心の要求に根ざすものであった。

漂泊の生涯を慕ふ心が復た胸を衝いて湧き上る。住居も、画室も、妻も、子も、なにかもかも打捨て、了つて、三脚と画具を抱いて、浮浪する旅人の群に交りたいといふ気になった。到るところの緑陰は自分の画室では無いか。到るところの花草は自分の衾では無いか。到るところの青空は自分の天井では無いか。

野にさすらう画家の自由——このとき伝吉は、生の煩い、束縛

を拒否し、一個の自在な画家としての再生を期していたといえる。いわば原点回帰である。いい換えれば、俗世の欲望を一切放擲することによって、ただ画家としての大成を願うべく内なる狂的な力に運命を任せようとしていたのである。「あゝ、新しい家庭も、新しい交際も、新しい画室も、新しい製作も——すべて空の空に思はれた」——。しかし、いかに伝吉には故あることであろうとも、「破壊」は「破壊」である。伝吉が「漂泊の生涯」を選ぶことは、家族にとっていわれの無い家庭の崩壊を意味している。芸術に対するときの非情さ、峻烈さはすでに述べたとおりであるが、このときの伝吉の決意はまさに「よく／＼」のことでなければならなかった。

しかし、小説はここで意外な結末を迎える。「吾家は解散してしましますから」と冷然といひ放ったはずの伝吉が前言を翻し、「解散」を撤回してしまうのである。つまり「漂泊の生涯」を断念しあれほど忌避していた家庭に、項些な日常の場に留まろうというのだ。これは明らかに「破壊」を決意したときの意図と相反する結果に終わっている。というより、いままでの苦悩の切実さや芸術に賭ける意気込からして、伝吉にとって致命的な挫折とさえいえるのではないか。なぜ伝吉は「破壊」を思い留まるのか、その理由は判然とはしないが、ひとつには佐々木雅彦氏も指摘するように、芸術に命を捧げることの不安を挙げることができるかもしれない。

伝吉は「解散」を宣言した夜、眠れぬままに人生を思い、そして清乃の夢を見る。餓鬼を思わせる清乃の「夢の面影」に、芸術

の美神に、その魔性の力にとり憑かれた人間の末路を垣間見て、伝吉は慄然とする。たしかに清乃の死のイメージは、伝吉の暗い未来を暗示し、伝吉を躊躇させるに充分なものがあつたらう。それはまた、文学に殉じ狂死同然の最期をたどつたかつての朋友北村透谷の、その悲惨な面貌を彷彿させもする。藤村は「漂泊の生涯」の究極の意味として、芸術家の自己瓦解という間尺に合ふ可能性を読み取って、伝吉に断念の道を選ばせたと見ることもできるのだ。

だとしても小説の論脈からして、また藤村自身の意識からしても、この結末が大きな後退を意味していたことは間違ひなからう。藤村が「今は最早、なにもかも通り過ぎた。遠く遠く過去になつた」と書くことで小説上の解決を試みたところで、そうすることによつてたとえ一時苦悩を忘れ得たとしても、芸術か家庭かのジレンマは根本的に解消されたことにはならないからだ。伝吉はどうあれ、ほかならぬ藤村自身が芸術家であるという事実だけは厳然と動かないのである。

夏の夜は白々と明放れた。ゆふべの雷雨に打たれて、庭土は湿り、白壁は濡れ、花園の草は荒れ乱れて、すべて一夜のうちに色香を失つて居た。青白い朝の光に照らされた此庭の愁寂な光景は、丁度、人の廃残の生涯に酷く使て居る。冷々とした草の露を踏んで、山の上の空気を吸ひ入れた時は、どんなにか伝吉も蘇生の思に復つたであらう。

こう記すとき、にもかかわらず藤村に落胆の色は見えない。「人間の為る蠢愚な悲戯は夏の夜の夢のやうに思われた」という感慨

には、むしろ諦念とは違う一種すがすがしい覚醒の感さえ漂っている。なぜか——。おそらくは芸術家であることの形而上的な意味を問い詰める観念の彷徨の果てに、自己の生に対するある確かな手応えを掴んでいたからであろう。

小諸生活を描いた「突貫」にあるように、藤村は長きにわたった「他人に依つて衣食する腰掛」の生活に息詰りを感じていたが、その生活を根本から履し作家として自立する際に障害となるものの所在は、見てきたようにすでに明らかである。とすれば、藤村が蘇生する道はひとつではないか。藤村は「水彩画家」で、伝吉に託して自己内奥の美神をも相対化しようとした。あるいは他者にその正当性を追認することを求めようとしていたが、藤村が結末で象徴的に語っているように、芸術家とは元来「異郷の客」、つまり通常と価値大系を異にする異端の存在なのだ。そうであれば、家庭を持っても「漂泊」しても究極のところ変わりはないはずであろう。この世の蠅墨を逸脱した異端者にとって、もはや「漂泊」するかしらないかが問題なのではない。要は、どれだけ書くという業の深い営みを自らの内で絶対化し得るか、その上で観念の世界を脱して、孤立無援な実践の場をいかに体現し得るか

にかかっているといえよう。やがて藤村は『破戒』製作の具体的行動によって、自らその答えを出すことになる。

注(1) 「藤村研究」(昭23・12 新潮社版『島崎藤村全集』「月報」第三号)

(2) 『自然主義の研究』上巻(昭30・11 東京堂)

(3) 明治三十五年十一月九日、田山花袋宛書簡

(4) 「水曜日を送別」(明31・5・30 『読売新聞』)

(5) 詳細は白井吉見『人間と文学』(昭32・5 筑摩書房)

参照

(6) このことをはじめ本稿は佐々木雅彦「水彩画家」(昭52・12 『文学年誌』)に大きな示唆を得ている。

(7) 『奥行』の形成——島崎藤村『水彩画家』の世界——(昭49・10 『国文学研究』第五十四集)

(8) 『緑葉集』と『破戒』の関連性を説いたものに和田謹吾「破戒」と『緑葉集』のあいだ(昭41・2 筑摩版『藤村全集』第二巻「月報」)がある。

(9) 註(6)に同じ。